



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Podwajająca się płeć. Dyskurs kobiecości w opowiadaniach Marie Luise Kaschnitz

Author: Nina Nowara-Matusik

Citation style: Nowara-Matusik Nina (2010). Podwajająca się płeć. Dyskurs kobiecości w opowiadaniach Marie Luise Kaschnitz. „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne Nauczycielskiego Kolegium Języków Obcych w Zabrze”, T. 8 (2010), s. 175-185



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Nina Nowara

Podwajająca się płęć. Dyskurs kobiecości w opowiadaniach Marie Luise Kaschnitz

W bodaj najsłynniejszym opowiadaniu niemieckiej pisarki Marie Luise Kaschnitz¹ pt. *Grube dziecko* pojawia się następujący opis:

„Widziałam także, oczywiście, jak lód załamał się pod grubym dzieckiem. [...] Muszę powiedzieć od razu, że to pęknięcie lodu nie było groźne dla życia. Jezioro zamarza w kilku warstwach, druga leżała metr poniżej pierwszej i była jeszcze mocna. Stało się tylko tyle, że gruba stała na metr głęboko w wodzie, otoczona kawałkami płynącej kry [...]”².

Gruba to ok. dwunastoletnia dziewczynka, której zmaganiom przypatruje się dorosła, pierwszoosobowa³ narratorka. Przytoczone wydarzenie jest momentem przełomowym w całej historii, grubej dziewczynce ostatecznie udaje się wydostać z zamrożonego jeziora, a przypatrująca się wydarzeniu narratorka rozpoznaje w dziecku samą siebie.

W dotychczasowych analizach utworu podkreślano jego autobiograficzny charakter⁴, do czego przyczyniła się zresztą sama pisarka: „Uważam grube dziecko za moje najbardziej przejmujące opowiadanie, bo jest najodważniejsze

1 Marie Luise Kaschnitz (1901-1974), żona archeologa Guido von Kaschnitz-Weinberga, pisać zaczęła po urodzeniu córki w roku 1928. Zadebiutowała w roku 1933 powieścią *Liebe beginnt*. Przez całe swoje życie pisała opowiadania (pierwsze ukazało się w roku 1919, ostatnie w 1974). *Grube dziecko* (1952) uczyniło ją sławną. W roku 1955 otrzymała nagrodę im. Georga Büchnera. Jest autorką wierszy, słuchowisk radiowych, esejów, zapisków autobiograficznych, biografii. Członkini PEN-klubu. W 1968 otrzymała honorowy doktorat Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, na którym od roku 1960 wykładała. W polskim przekładzie ukazały się: wybór opowiadań *Pewnego dnia pewien mężczyzna* (1970), eseje i szkice literackie *Most Św. Anioła* (1974), teksty autobiograficzne *Miejsca* (1978), biografia francuskiego malarza Gustawa Courbета *Nie ułuda, lecz prawda* (1981) oraz wybrane wiersze (m. in. na łamach „Literatury na świecie” oraz „FA-ART”).

2 Marie Luise Kaschnitz: *Grube dziecko*. W: Marie Luise Kaschnitz: *Pewnego dnia pewien mężczyzna. Opowiadania*. Przekład Julia Juryś, Danuta Sochacka-Csató. Warszawa 1970, s. 65-75, tutaj s. 74.

3 W polskim literaturoznawstwie używane są terminy ‘narracja w pierwszej osobie’ oraz ‘narracja pierwszoosobowa’. Posługuję się terminem narracja pierwszoosobowa za Januszem Sławińskim. Por. hasło ‘narracja’ w: Janusz Sławiński (red.): *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa 1996, s. 149.

4 Por. Petra Huber-Sauter: *Das Ich in der autobiographischen Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Dissertation, vorgelegt 2003, s. 29. [http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2004/1603/pdf/Kaschnitz_Dissertation.pdf] O autobiograficznym charakterze twórczości pisarki pisze też Mirosława Czarnecka: *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*. Wrocław 2004, s. 134.

i najokrutniejsze. Bycie tak okrutnym mogło mi się udać tylko dlatego, że obiektem owego okrucieństwa byłam ja sama”⁵.

Frapujący w zacytowanym fragmencie jest fakt, że jezioro ma dwie warstwy lodu, co z kolei współgra z rozdzieleniem osobowości, z jakim mamy do czynienia w przypadku głównej bohaterki. Zasada podwojenia obecna w tekście jest ważną wskazówką interpretacyjną i umożliwia spojrzenie na słynne opowiadanie z perspektywy psychoanalitycznej: M. L. Kaschnitz sugeruje jakby sięgnięcie do drugiego dna jej utworów, odczytania ich pod kątem tego, co znajduje się pod pierwszą, oczywistą warstwą tekstu. Zasada podwojenia pojawia się także w innych opowiadaniach pisarki i, co istotne, dotyczy w większości postaci kobiecych.

Ciekawe wydają się w tym kontekście propozycje bułgarskiej filozofki i psychoanalityczki, Julii Kristevy, która poszukiwania kobiecości w kulturze łączy z sięgnięciem do poziomu semiotycznego języka. W *La Révolution du langage poétique* [Rewolucja języka poetyckiego, 1974] Kristeva, czerpiąc z lingwistyki i psychoanalizy, rozróżnia mianowicie dwa porządki językowe: semiotyczny, związany z kobiecością, oraz symboliczny, identyfikowany z elementem męskim. Podczas gdy porządek symboliczny, tożsamy z takimi atrybutami jak logika, racjonalność, fallogocentryzm, zasada ojca, jest podstawą porządku kulturowego, to porządek semiotyczny stanowią treści wyparte, stłumione, nieuświadomione, poprzedzające symboliczne. Zgodnie z terminologią Freuda mają one charakter przededypalny, czyli poprzedzający moment ukonstytuowania się dziecka jako podmiotu – są jakby ‘przed-świadome’. Porządek semiotyczny reprezentuje chora: w nawiązaniu do Platona Kristeva rozumie przez to płynny, będący w nieustannym ruchu ‘zbiornik’ pierwotnych popędów, będący podstawą i jednocześnie zaprzeczeniem dyskursu, którym się posługujemy. Porządek semiotyczny łączy Kristeva z regresyjną figurą archaicznej matki, która z kolei ma charakter dualny. Kristeva utożsamia ją bowiem z agresją, siłami destrukcyjnymi i popędem śmierci, a z drugiej strony zwraca uwagę na to, że jednocześnie pełni ona funkcję pośrednika między semiotycznym a symbolicznym, jest swoistym fundamentem porządku symbolicznego. Mirosława Czarnecka pisze o niej w następujący sposób: „[chora] daje się opisać jako ciągły ruch, rytm, zaśpiew, podszept, tajemnicze nucenie, nieartykułowany dźwięk matczynej ciała”⁶. Związek z matką musi zostać jednak przez

5 Marie Luise Kaschnitz: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. von Christian Büttrich und Norbert Müller, Frankfurt/Main, 1981-1989. Band 7: *Die essayistische Prosa*, 1989. s. 751 Cyt. za: Marie Luise Kaschnitz: *Das dicke Kind und andere Erzählungen. Mit einem Kommentar von Asta-Maria Bachmann und Uwe Schweikert*. Frankfurt/Main 2002. s. 206. Tłumaczenie z języka niemieckiego – N. N.

6 Mirosława Czarnecka: *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*. Wrocław 2004, s. 159.

podmiot wyparty, ponieważ stanowi warunek jego ukonstytuowania się czyli wkroczenia w porządek symboliczny oraz uznania prawa ojca⁷.

Kwestię podwójnej pozycji kobiety⁸ w porządku kulturowym szczególnie uwidacznia interpretacja teorii Kristevy przedstawiona przez Pawła Dybla:

„Jakkolwiek zatem kobieta w swej „semiotyczności” jest odniesiona do porządku symbolicznego, gdyż inaczej nie mogłaby siebie wyartykułować, to zarazem będąc faktycznie osadzona poza tym porządkiem może zdobyć się na rodzaj dystansu wobec niego i go przekraczać”⁹.

Pierwiastek kobiecy manifestuje się zgodnie z teorią Kristevy w warstwie językowej tekstu, poprzez szczególne szczeliny, niedoskonałości językowe, przejęzyczenia, a także elementy fantastyczne¹⁰. Elementy fantastyczne pojawiają się właśnie w tych opowiadaniach Marie Luise Kaschnitz, w których istotną rolę odgrywa także zasada podwojenia. Chwyt podwojenia jest zresztą klasycznym motywem literatury fantastycznej, wykorzystującej z upodobaniem postać doppelgängera¹¹.

7 Korzystałam z niemieckiego tłumaczenia: Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Reinold Werner*. Frankfurt am Main 1978. s. 35-42.

8 Problem podwajania się kobiecości pojawia się także u francuskiej psychoanalityczki i filozofki Luce Irigaray, która jednak w swoich rozważaniach jest bardziej radykalna. W tekście *Ta płeć, która nie jest jednością* Irigaray wychodzi z założenia, że kobiecość w kulturze zdominowanej przez mężczyznę jest skrajnie wyalienowana; kobieta nie posiada swojego języka i służy jedynie konstytuowaniu się męskości. Jako rozwiązanie badaczka proponuje przeciwstawienie męskiej logice fallogocentryzmu żeńską logikę podwajania się, wynikającą z seksualności kobiety, tj. tzw. mówienie / pisanie ciałem, używanie specyficznego, kobiecego języka, który wyartykułowałby jej specyficzne potrzeby. (Korzystałam z niemieckiego przekładu: Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. W: Luce Irigaray: *Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen*. Berlin 1976, s. 7-25.)

9 Paweł Dybel: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*. Kraków 2006, s. 350.

10 Por. Rainer Baasner i Maria Zens: *Feministische Literaturwissenschaft / Gender-Forschung*. W: Rainer Baasner i Maria Zens: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin 2005. s. 159-178, tutaj s. 174.

11 W literaturze fantastycznej doppelgänger czyli sobowtór pełni często funkcję elementu potęgującego niepewność czytelnika co do statusu świata przedstawionego: jest figurą oscylującą pomiędzy światem realnym a wymagowanym. Do popularyzacji doppelgängera jako motywu literackiego przyczynił się Jean Paul, który w powieści *Siebenkäs* (1796) podał jednozdaniową definicję tego słowa: „So heißen Leute, die sich selbst sehen“ [„Tak nazywają się ludzie, którzy sami siebie widzą”]. (*Jean Pauls Werke: zweiter Teil*. Hrsg. von Dr. Paul Herrlich. Berlin und Stuttgart 1796. s. 239). Motyw ten pojawia się również n. p. u R. L. Stevensona (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*) lub E. T. A. Hoffmanna (*Die Elixiere des Teufels*).

Grube dziecko: polaryzacja kobiecego ja

Motyw doppelgängera występuje, jak już zasygnalizowałam na początku, w opowiadaniu *Grube dziecko*¹². W mieszkaniu głównej bohaterki, prawdopodobnie emerytowanej nauczycielki lub bibliotekarki, znienacka pojawia się gruba, dwunastoletnia dziewczynka, która od początku budzi w narratorkę irytację i odrazę. Gdy dziewczynka opuszcza mieszkanie z zamiarem pojeżdżenia na łyżwach, narratorka podąża za nią i jest świadkiem jej spotkania z siostrą na zamarzniętym jeziorze. Gdy pod grubym dzieckiem załamuje się lód, narratorka nie robi nic, by mu pomóc. Dziewczynka wyswobadza się sama z pułapki, a narratorka wraca do domu, w którym odkrywa swoje stare zdjęcie, na którym wygląda identycznie jak grube dziecko. Dziewczynka jest prawdopodobnie doppelgängerem narratorki – wydaje się nauczycielce „znajoma, ale niezupełnie [...]”¹³. Zgodnie z wykładnią Freuda można ją uznać za to, co wyparte przez bohaterkę, niechciane, co wraca pod postacią fantastycznego sobowtóra. Dziewczynka nie wraca jednak w pojedynkę: podczas jazdy na łyżwach towarzyszy jej siostra, której pojawienie się na zamarzniętym jeziorze nie zostaje w opowiadaniu racjonalnie wyjaśnione. Siostra jednoznacznie przedstawiona zostaje jako przeciwieństwo grubego dziecka:

„Moja siostra jest zupełnie cienka i ma czarne loki. W lecie, kiedy jesteśmy na wsi, wstaje w nocy, jak jest burza, siedzi na najwyższej werandzie na poręczy i śpiewa.

A ty? – zapytałam.

Ja leżę w łóżku, powiedziało dziecko. Ja się boję.

A twoja siostra nie boi się? – powiedziałam.

Nie, odrzekło dziecko. Ona nigdy się nie boi, skacze z najwyższej platformy trampoliny. Skacze na głowę i płynie daleko...

A coś śpiewa twoja siostra? – zapytałam ciekawie.

Śpiewa, co chce, powiedziało grube dziecko ze smutkiem. Ona układa wiersze.

A ty? – zapytałam.

Ja nic nie robię, powiedziała dziewczynka”¹⁴.

O siostrze dowiadujemy się ponadto, że to „lekka, jasna postać”, „tancerka, śpiewaczka burzy, dziecko, które przypadłoby mi do serca, [...]”¹⁵, podczas gdy grube dziecko to „tłusta kluska”, które „wyglądało jak dziwaczna ropucha”; „[...] jak tłusta gąsienica, jadło także jak gąsienica, i jak gąsienica

12 Tekst powstał w roku 1946, a opublikowany po raz pierwszy został w 1951.

13 Marie Luise Kaschnitz: *Grube dziecko...*, tutaj s. 66.

14 Ibidem, s. 70.

15 Ibidem, s. 73.

węszyło [...] dookoła.”¹⁶ Od początku sympatia narratorki znajduje się po stronie siostry, i co ważne, także grube dziecko jest wpatrzone w siostrę: podczas jazdy na łyżwach w sensie dosłownym podąża jej śladem. Wykorzystując motyw doppelgängera Kaschnitz jednoznacznie konfrontuje ze sobą dwa rodzaje kobiecości: z jednej strony mamy do czynienia z lekką, zwinną, powabną, odważną i uzdolnioną ‘tancerką’, którą wszyscy się zachwycają, z drugiej strony znajduje się nielubiana i niesympatyczna gruba. Siostrze przyporządkowane zostają atrybuty odpowiadające stereotypowemu wyobrażeniu o idealnej kobiecości, gruba dziewczynka jest ich dosłownym odwróceniem. Wyobrażenia te silnie spolaryzowane zostają także w sensie topograficznym: siostra „siedzi na najwyższej werandzie”, grube dziecko porównane do ropuchy i gąsienicy znajduje się jakby na dnie. To położenie grubej sygnalizują ponadto nawiązania do wodnika – dziewczynka urodziła się pod tym znakiem, a w chwili, gdy walczy na zamrożonym jeziorze o życie, to właśnie wodnik pojawia się w myślach narratorki: „Wodnik, pomyślałam, wciągnie ją teraz w głąb (...)”¹⁷ – oraz do bagna: „(...) usłyszałam jednak, jak dziecko za mną mlaska, ten dźwięk podobny do leniwego mlaskania czarnego bagnistego stawu gdzieś w lesie, uświadomił mi wszystko, co ponure, ciężkie i posępne w ludzkiej naturze, rozstroił mnie zupełnie”¹⁸. Grube dziecko, przypisane jednoznacznie do strefy natury, uosabia to, co mroczne, niesamowite, atawistyczne, a znajdująca się ‘ponad’ nim siostra – poetka i śpiewaczka – reprezentuje porządek kulturowy. Siostra jest kobiecością, która funkcjonuje zgodnie z nazewnictwem Kristevy w porządku symbolicznym, stąd jej przypisanie do wartości kultury, treści świadomych, znajdujących się tak jak ona dosłownie na górze, wyżej niż grube dziecko, czyli na powierzchni. Gruba jest tym rodzajem kobiecości, który skazany jest na odrzucenie i wyparcie i może istnieć tylko poza lub ‘pod’ tym porządkiem: Jest głosem ja atawistycznego, reakcyjnego, mrocznego przedświadomego – porządku semiotycznego, który wydostaje się na powierzchnię, ‘oblepionego’ warstwami stereotypu. Fakt ten uświadamia szczególnie kluczowa scena walki grubego dziecka o przeżycie:

„Tak, wierzyłam, że śmierć jest blisko, i że to są chwile ostatnie, pochyliłam się przez poręcz i patrzyłam na białą twarz pode mną, jak gdybym patrzyła w swe odbicie w lustrze czarnej wody. (...) To, na co patrzyłam, było długą walką, straszliwym pojedynkiem o wolność i przemianę, jakimś przerywaniem pajęczyny czy skorupy (...)”¹⁹.

16 Ibidem, s. 71 i 72.

17 Ibidem, s. 74.

18 Ibidem, s. 69.

19 Ibidem, s. 75.

Dorośla narratorka zostaje skonfrontowana ze swoim drugim, kobiecym ja, które zgodnie z teorią Kristevy jest tym, co zasypiane, 'omotane', co znajduje się pod warstwą zewnętrzną. Postawione przez pisarkę pytanie, czy narratorka wyzwoli się ze skorupy narzuconego jej przez kulturowy porządek myślenia, pozostaje otwarte.

Pewnego dnia w połowie czerwca: kobiecość w przestrzeni mitów

Z perspektywy pierwszoosobowej narratorki opowiedziana zostaje historia pewnej kobiety, pani Kaschnitz, która podczas urlopu spędzanego z córką i przyjaciółmi we Włoszech doświadcza niesamowitego przeżycia: wypływając pewnego dnia daleko w morze nie może oprzeć się pragnieniu, by zanurzyć się głęboko we wodzie i nigdy nie wypłynąć. Gdy ociera się o granicę życia i śmierci, w jej domu pojawia się nagle obca kobieta, która informuje zdziwionych sąsiadów, że pani Kaschnitz nie żyje. Obca żąda, by przekazano jej klucz do mieszkania pani Kaschnitz. Zaskoczenie sąsiadów wzrasta, gdy obca oznajmia im, że pani Kaschnitz była osobą samotną – w ich oczach miała wielu przyjaciół i krewnych. Nieznajoma kobieta opuszcza dom w tym momencie, gdy ktoś wspomina córkę pani Kaschnitz. W tej samej chwili zanurzona w wodzie pani Kaschnitz postanawia żyć i zaczyna płynąć w stronę powierzchni wody, ponieważ wydaje jej się, że przywołuje ją dźwięk fletu. Po powrocie z urlopu Kaschnitz dowiaduje się o wizycie obcej kobiety – porównując opis sąsiadów i czas wydarzenia, dochodzi do wniosku, że obca kobieta była w jakimś sensie nią samą.

Podobnie jak w opowiadaniu *Grube dziecko* punktem wyjścia do dyskusji o kobiecej tożsamości jest motyw doppelgängera. Narratorka sugeruje bowiem wyraźnie, że obca kobieta jest jej psychiczną emanacją, drugim ja, które pojawia się w momencie zagrożenia życia. Obca kobieta, mówiąc o samotności pani Kaschnitz, wyraża jej uczucia, gdy 'prawdziwa' pani Kaschnitz zanurza się coraz głębiej w wodzie. Analogicznie do *Grubego dziecka* moment zanurzenia się w wodzie inicjuje otwarcie się na 'inny' świat: „Godzina bożka Pana, urodzajność południa i ja, wypływająca w morze, przypadkiem zupełnie samotnie.”²⁰ Bohalterka zagłębia się w świat odrealniony i silnie zmitologizowany:

„Domy są już malutkie, nad nimi wznosi się las, jeszcze wyżej skały, głowa Circe, przechylona w bólu i skamieniała. Biedna czarodziejko, nieumiejętna, nie potrafiłaś zatrzymać Odyseusza swymi sztuczkami (...). Nie myślę już nic, (...) oczy mam pod wodą otwarte (...). Straszne jest podnieść głowę,

20 Marie Luise Kaschnitz: *Pewnego dnia w połowie czerwca*. W: Marie Luise Kaschnitz: *Pewnego dnia...*, s. 76-86, tutaj s. 83.

to samotność, trzeba wracać, ubrać się, iść na obiad. Ale po co właściwie, wszystko stracone, nie dałeś się zatrzymać, Odyseuszu, dalej by się wypełnił twój los, dalej do Itaki, a Itaka jest śmiercią. (...) białozielona woda uciska piersi, zaciska gardło, lecz skąd płynie ten dźwięk, dźwięk fletu. Constanza [córka bohaterki – N. N.] (...) nie bierze fletu na plażę (...). Ja słyszę go jednak, głos fletu, głos, który nie ma w sobie nic z pasterskiej poezji rokoka, jest w nim nowy ton, silny i dziki”²¹.

Nawiązania do postaci mitologicznych pozwalają wysnuć wnioski co do kondycji głównej bohaterki: opuszczona przez Odyseusza Circe jest symbolem kobiety samotnej i nieszczęśliwej – w podobnym stanie wydaje się znajdować główna bohaterka. Jej zagłębianie się w wodzie pozwala jej jednak w metaforycznym sensie spojrzeć w głąb siebie, zanurzyć się w przestrzeń poza świadomością i otworzyć się na głos porządku semiotycznego – mityczny głos fletu²² przywołuje bowiem jej pamięć o córce. Zaakcentowanie związku między matką i córką, zepchniętego na dalszy plan w porządku symbolicznym, powoduje, że bohaterka postanawia żyć²³. Macierzyństwo ratuje ją w pewnym sensie przed byciem drugą Circe, umożliwia odrzucenie stereotypowego (mitycznego) zachowania kobiety porzuconej przez mężczyznę. Znaczące jest w tym kontekście następujące stwierdzenie bohaterki:

„Zastanawiałam się często, dlaczego pewne rzeczy odważamy się zapisać w formie zaszyfrowanej, zawoalowanej. Rzeczy, o których będziemy może później mówić bez żenady, ale które w tamtym momencie wydawały nam się nie oswojone jeszcze, jeszcze niebezpieczne”²⁴.

Co prawda słowa te odnoszą się do notatki, którą główna bohaterka odnajduje w swoim kalendarzu przy dacie pamiętnego dnia, mają one jednak kluczowy charakter dla całego opowiadania. Kaschnitz świadomie wybiera zawoalowany sposób mówienia o kobiecości, realizując w ten sposób postulat Julii Kristevy.

21 Marie Luise Kaschnitz: *Pewnego dnia ...*, s. 84f.

22 Zgodnie z podaniem Pan stworzył swój flet z krzaku róży, w który przemieniła się nimfa Syrinks, broniąc się przed zalotami bożka. Mamy zatem do czynienia z podobną konstelacją postaci jak w przypadku Circe i Odyseusza, tyle że tym razem to mężczyzna (Pan), zostaje odrzucony przez kobietę (Syrinks). Motyw odrzucenia / osamotnienia jest spoiwem łączącym postaci mitologiczne i bohaterkę opowiadania.

23 Mirosława Czarnecka zwraca uwagę na to, że temat macierzyństwa pojawia się już w wydanej w roku 1930 powieści M. L. Kaschnitz pt. *Elissa*. Por. Mirosława Czarnecka: *Wieszczki...*, s. 120-121.

24 Marie Luise Kaschnitz: *Pewnego dnia ...*, s. 83.

***Rätsel Mensch*: Kobieta jest zagadką**

Relevantność zasady podwojenia w opowiadaniu *Rätsel Mensch*²⁵ [*Człowiek jest zagadką*] sugeruje już jego kompozycja: tekst jest bowiem typowym przykładem kompozycji szkatułkowej, opowiadania w opowiadaniu. Zgodnie ze strukturą opowiadania szkatułkowego mamy do czynienia z dwoma narratorami: spajającą historię zewnętrzną narratorką – podróżującą autobusem anonimową kobietą – oraz narratorką wewnętrzną, jej współpasażerką. Opowiadanie rozgrywa się w ciągu zaledwie jednej nocy, podczas której podróżująca autobusem kobieta wysłuchuje dziwnej historii siedzącej obok niej nieznajomej. Obca opowiada współpasażerce o sobie i o swoich grach – snach na jawie, które śni, odkąd była małą dziewczynką. Każdą z usłyszanych historii główna narratorka oplata własnym komentarzem.

Obca kobieta, milcząca za dnia, ożywia się wraz z zapadnięciem mroku. Nastanie nocy to także początek prowadzonych przez nią gier, w których na pierwszy plan wysuwa się jej drugie ja: podczas gdy jej rodzeństwo grzecznie zamykało oczy, dziewczynka wyobrażała sobie, że wszyscy ludzie nie żyją, a ona jest jedynym pozostałym przy życiu, cywilizowanym człowiekiem, którego podziwiają zebrani wokół niej dzicy.

Pozostałe fantazje dotyczą już dorosłego życia bohaterki. W pierwszej z nich kobieta wraca samochodem wraz z grupą znajomych z niedzielnej wycieczki. Nagle dochodzi do wypadku, w efekcie którego bohaterka zostaje wyrzucona z samochodu, nie doznaje jednak żadnych poważnych obrażeń. Pozostali wycieczkowicze rozpoczynają poszukiwania, ale ona celowo nie zdradza swojej obecności, ponieważ nie chce zostać odnaleziona. Bohaterka opuszcza miejsce wypadku i oddala się od poszukujących ją mężczyzn, kładzie się na drodze, udając nieprzytomną, aż wreszcie przypadkowy samochód zabiera ją do szpitala.

W kolejnej fantazji bohaterka podróżuje z tymi samymi znajomymi pociągiem. Wszyscy okazują jej zainteresowanie za wyjątkiem pewnego księdza, na którego uwadze najbardziej jej zależy. Podczas dłuższej przerwy w podróży bohaterka wysiada z pociągu. Gdy zauważy, że stojący na stacji pociąg pełen dzieci zaczyna napełniać się dymem, woła o pomoc, ale nikt nie rozumie jej języka. Rzuca się więc na ratunek dzieciom i wynosi jedno po drugim z płonącego pociągu, aż sama traci przytomność – ale także tym razem nie odnosi poważnych obrażeń. Badający ją lekarz stwierdza zgon, ponieważ udaje jej się w niewiadomy sposób zatrzymać puls. Gdy ksiądz z pociągu czyni nad nią znak krzyża, ogarnia ją spokój.

W trzeciej grze bohaterka jest więziona i torturowana w bliżej nieokreślonych okolicznościach. Gdy zostaje uwolniona, traci pamięć. Wraz

²⁵ Tekst powstał między rokiem 1948 i 1955, opublikowany po raz pierwszy w *Gesammelte Werke* w roku 1983.

towarzyszami niedoli trafia do szpitala. Jej towarzysze to mężczyźni różnych narodowości, którym pomaga, ponieważ zna wiele języków. Pomiędzy bohaterką a opiekującym się nią lekarzem zaczyna kiełkować uczucie, stopniowo bohaterka zaczyna także przypominać sobie swoje wcześniejsze życie, w tym swoją poprzednią miłość. Gdy przeszłość wraca do niej ostatecznie i gdy zdaje sobie sprawę, że istnieją ludzie, którzy ją kochają i na nią czekają, bohaterka postanawia uciec. Ukrywa się przed poszukującymi ją ludźmi w kabinie kąpielowej. Na końcu każdej z gier pojawia się ukochany kobiety, który bierze ją w ramiona i całuje.

Zwierzenia nieznajomej wywołują w głównej narratorce współczucie: jej zdaniem współpasażerka to samotna, pozbawiona miłości kobieta, która gorąco pragnie potwierdzenia własnej wartości, a prowadząc swoje dziwne gry chce zapłacić pustkę w swoim prawdziwym życiu. Główna narratorka próbuje zaszukadkować nieznajomą zgodnie ze stereotypem: fantazje są jej zdaniem rekompensacją braku mężczyzny. Jej ocena okazuje się jednak dalece nietrafiona, gdy okazuje się, że obca kobieta ma dzieci i męża, z którym wita się, wysiadając z autobusu.

W każdej z fantazji dostrzec można pewne prawidłowości: fantastyczne gry protagonistki rozpoczynają się w tym momencie, gdy gaśnie światło. Stwarzając w wyobraźni swój własny świat, bohaterka odcina się od rzeczywistości. Tę chęć oddzielenia się potwierdza dodatkowo fakt, że jako mała dziewczynka chowa się pod prześcieradłem, budując między sobą a rzeczywistością podwójną zasłonę: z prześcieradła i z ciemności. Można odnieść wrażenie, że 'prawdziwe' życie zaczyna się dla niej po zapadnięciu zmroku, a światło dnia jest wrogiem. Podobna sceneria powtarza się w każdej z gier: jako mała dziewczynka, gdy mocno zaciska oczy, widzi pod powiekami „czerwone słońca i tańczące talerze”²⁶, w gwiazdzone niebo wpatruje się leżąc na szosie pod wyrzuceniem z samochodu, na gwiazdy i księżyc spogląda leżąc na noszach po uratowaniu dzieci z płonącego pociągu, wreszcie w ostatniej z gier wraca jakby sytuacja z dzieciństwa – bohaterka kładzie się na łóżku, przykrywa kocem, zapada ciemność. Zmrok przerywa pojawienie się jaskrawego światła – drzwi otwierają się i pojawia się w nich poszukujący bohaterki mężczyzna. Analogicznie kończy się opowiadanie ramowe: w autobusie zapalone zostaje światło, nieznajoma wysiada, ukochany bierze ją w ramiona. Można odnieść wrażenie, że światło dnia / słońce utożsamia pierwiastek męski, a księżyc i gwiazdy element kobiecy. W każdej z gier protagonistka przyjmuje pozycję horyzontalną, zwrócona twarzą w gwiazdzone niebo powoli się uspokaja: „Milczę i ogrania

26 Marie Luise Kaschnitz: *Rätsel Mensch*. W: Marie Luise Kaschnitz: *Das dicke Kind und andere Erzählungen*. Mit einem Kommentar von Asta-Maria Bachmann und Uwe Schweikert. Frankfurt am Main 2002, s. 15-26, tutaj s. 17. Tłumaczenia fragmentów opowiadania z języka niemieckiego – N. N.

mnie uczucie spokoju, którego nie da się porównać z żadnym innym”²⁷; „niewymowny spokój”²⁸ ogarnia ją także w drugiej grze, a w trzeciej fantazji, leżąc w łóżku, przykryta kocem, czuje się „w łonie ziemi jak w grobie”²⁹. Znaczące jest w tym kontekście również, że w swojej dziecięcej fantazji kobieta była „władczynią” w „pałacu wrózek”: „w tym księżycowym krajobrazie zatracalam się jak bogini...”³⁰. Metaforę matki-ziemi, której dosłowna bliskość napełnia bohaterkę spokojem, preferowanie światła gwiazd i księżyca przed światłem słońca oraz porównanie pozycji kobiety do bogini odczytać można jako nawiązania do teorii matriarchatu szwajcarskiego antropologa Johanna Jakoba Bachofena³¹. Odwołania do bogini – archetypicznego wyobrażenia Wielkiej Matki – zostają przy tym szczególnie mocno zaakcentowane: w każdej z fantazji ujawnia się bowiem jakaś ‘boska’ cecha bohaterki, wynosząca ją ponad przeciętność. Nieznajoma jest niewrażliwa na ból³², może zatrzymać pracę swojego serca, bohatersko ratuje życie dzieci, włada wieloma językami. Wreszcie powtarzający się schemat fantazji (kobieta ucieka przed tym, co znane, przede wszystkim zaś przed mężczyzną, w niesamowitość, grozę, grób i ciemność), pozwala zinterpretować jej fantazje w duchu Bachofena. Jednakże spajające wszystkie fantazmaty pojawienie się ukochanego kobiety utrudnia ich jednoznaczną ocenę. Obca charakteryzuje go w następujący sposób:

„To ten, który w przeciwieństwie do innych nie zostaje oszukany i nie daje się oszukać. Ten, którego się nie obawiam i któremu nie każę uczestniczyć w moim okrucieństwie i moich próżnych pragnieniach. Ten, dla którego chciałabym być piękna, pożądana i wywyższona”³³.

Ukochany z fantazji wydaje się być tą samą osobą co ‘prawdziwy’ mężczyzna, czekający na nią na końcu podróży.

Mimo iż podwojenie się kobiecego ja jest w tym przypadku procesem bardziej ‘świadomym’ – bohaterka sama wyzwala siłą imaginacji pojawienie się swojego sobowtóra, sama tworzy fantazję – to można by zaryzykować stwierdzenie, że poprzez owo ‘świadome’ podwajanie się udaje jej się otrzeć o sferę semiotycznego, świat fantasmagoryczny, pełen niejasności, w którym prawa fizyki nie mają zastosowania, i którego pogłosem jest wizja archaicznej matki-

27 Marie Luise Kaschnitz: *Rätsel Mensch ...*, s. 20

28 Ibidem, s. 22.

29 Ibidem, s. 25.

30 Ibidem, s. 17.

31 Por. Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart 1861.

32 Podobny motyw pojawia się w opowiadaniu *Nogi w płomieniach*, którego bohaterka staje się w sensie psychicznym i fizycznym niewrażliwa na ból.

33 Marie Luise Kaschnitz: *Rätsel Mensch...*, s. 25

bogini. Nie sposób jednak jednoznacznie stwierdzić, czy 'prawdziwego' życia bohaterki należy dopatrywać się w jej fantazjach, czy w otaczającej ją 'męskiej' rzeczywistości.

Podsumowanie

Sięgając do fantastycznego motywu doppelgängera M. L. Kaschnitz nie ma na celu stworzenia efektu fantastycznej niepewności czy wahania odnośnie tego, czy opisane wydarzenia mają charakter irracjonalny czy realny³⁴. W odróżnieniu od 'klasycznych' wzorców sobowtóry w analizowanych opowiadaniach nie są przyczyną rozdarcia osobowości ani nie powodują konfliktu z samym sobą, nie dają się też jednoznacznie zredukować do mrocznej części duszy bohaterek. Mamy raczej do czynienia z emanacją własnego ja, którego pochodzenie wyjaśnić można w sensie psychologicznym. Kobięcy doppelgänger jest w analizowanych opowiadaniach pośrednikiem pomiędzy dwoma porządkami: symbolicznym i semiotycznym, co współgra z etymologią samego słowa³⁵. Jego pozycja wędrowcy pomiędzy światami, przekraczającego granice, uświadamia uwikłanie kobiecego ja w przestrzeń semiotyczną i symboliczną. Wykorzystując motyw doppelgängera Kaschnitz stawia pytanie o kobiecą tożsamość: podwajające się postacie kobiece w omówionych opowiadaniach nie identyfikują się bowiem jednoznacznie z tym, co semiotyczne, ale nie są też wyłącznie częścią porządku symbolicznego³⁶.

34 Kryterium 'fantastycznej niepewności' jako wyznacznika tekstów fantastycznych wprowadził do literaturoznawstwa Tzvetan Todorov. Opierałam się na przekładzie niemieckim: Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, przeł. z francuskiego Karin Kersten, Senta Metz, Caroline Neubaur, Frankfurt am Main 1992.

35 Doppel: podwójny, gänger: wędrowiec.

36 Niemiecka literaturoznawczyni i badaczka literatury kobiecej Sigrid Weigel zalicza twórczość Marie Luise Kaschnitz do tzw. ukrytej literatury kobiecej, czyli tekstów takich pisarek jak Ingeborg Bachmann, Unica Zürn, Ingeborg Drewitz, Caroline Muhr i Marlen Haushofer, aktywnych szczególnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku, które nie znalazły się w centrum zainteresowania przypadającej na lata siedemdziesiąte tzw. drugiej fali ruchu kobiecego w Niemczech, ponieważ nie podejmowały tematów o charakterze jednoznacznie emancypacyjnym, ale przedstawiały kobiecość uwikłaną w mityczne i stereotypowe wyobrażenia. Utwory wymienionych pisarek 'odkryte' zostały dopiero przez późniejszą krytykę feministyczną. Por. Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel 1987 oraz Sigrid Weigel: „Frauenliteratur“ – *Literatur von Frauen*. W: Rolf Grimminger, Regula Venske und Sigrid Weigel (red.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band 12: Klaus Briegleb, Sigrid Weigel (red.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München 1992, s. 245-267.